S

Capítulo I

Introducción.

“*Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”.*

Alain de Lille –Alanus de Insulis-

“Un Aristóteles no fue sino los escombros de Adán, y Atenas, los rudimentos del Paraíso. En aquel siglo desanimado [siglo XVII], el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de náufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad, y los puso en otras palabras: *La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna*. Así publica Brunschvicg el texto, pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir ***effroyable***: *Una esfera espantosa, cuyo centre está en todas partes y la circunferencia en ninguna.*

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas. *“*

Jorge Luis Borges –Otras inquisiciones.

Se ha dicho de todo sobre el silencio, todos hablan y hablaron en algún momento de él. Se podría decir que no hay nada más que decir. Ya está todo dicho, incluso callado. Se ha cuestionado desde su existencia hasta sus formas. Su naturaleza, su versatilidad, su idiosincrasia. Se

ha analizado desde la música, las religiones, la lengua, la medicina, la física, la astronomía, los mitos, la antropología, la etnografía, la política, la filosofía. ¿Qué más decir del silencio?

Yo, sin embargo, estoy perdida. Es un poco como analizar a un Dios inexistente y a la vez necesario.

El silencio está en todas partes y al mismo tiempo en ninguna. Describe estados de ánimo, situaciones, nombra lo innombrable, recuerda, conmemora, alecciona, es punto de partida o punto de llegada, escucha y se hace escuchar.

Este trabajo intenta ser un reflejo de mí pensar a través del silencio, un intento de reincorporar, con otros matices, la validez que debería tener el silencio en todos los ámbitos de la vida. Un intento de descubrir cómo incorporarme (yo) frente al silencio, cómo conjurar los sonidos, cómo contar a través del silencio.

No encuentro otra ruta para hacer posible este análisis que no sea a través de las formas, la conjunción de pensamientos, de las conclusiones encontradas, de experimentar, de observar y sobre todo de saber que todo lo que digo seguramente estará equivocado porque no quiero concluir ningún pensamiento.

No me interesa saber lo que es el silencio, sino saber qué es lo que soy yo frente a Él.

Sol Rezza, 22 de Julio, 2010.

Desde tiempos inmemoriales, lo seres humanos, nos hemos ocupado del sonido. En las culturas milenarias fenómenos sonoros naturales, como el trueno, fueron y son asociados a las distintas formas que adquieren las deidades. En el *"Tratado de la historia de las religiones"* escrito en los años 60` por Mircea Eliade encontramos diversos ejemplos de ello:

"Baiame, la divinidad suprema de las tribus del sureste de Australia, habita el cielo, junto aun gran curso de agua (la vía láctea), y recibe allí las almas de los inocentes. Está sentado sobre un trono de cristal; el sol y la luna son sus "hijos", sus mensajeros en la tierra. El trueno es su voz...

En otro tiempo, Daramulun (Baiame) vivió durante algún tiempo en la tierra e inauguró los ritos de iniciación; después se elevó de nuevo al cielo y desde allí se escucha su voz –el trueno- desde allí envía la lluvia. La iniciación consiste entre otras cosas en la revelación solemne del "Rombo"; un pedazo de madera de alrededor de 15 cm de largo y 3 de ancho, que posee en un extremo un orificio por el que pasa un cordel; por su rotación, el rombo produce un sonido análogo al trueno y al mugido del toro (de ahí su nombre en inglés Bull-roader). Sólo los iniciados conocen la identidad del rombo y de Daramulun". (Mircea, 1964)

Nos fascina el sonido, mejor dicho, ciertos sonidos en contraposición a otros sonidos existentes a nuestro alrededor.

En el año 1951 John Cage[1] entra en la cámara acústica de la Universidad de Harvard para obtener una perspectiva del "Silencio Total", sin embargo una vez dentro, se encuentra con los sonidos generados por su cuerpo; podía percibir los sonidos de su corazón y de otros órganos internos.

"El libro (Silence[2]) fue armado antes de tener título. Cuando Hube recorrido, en esa mi obra, o lo que había de ser mi obra, me pareció, que la experiencia que había tenido en la cámara anecoica de Harvard era un giro decisivo. Yo había pensado, real e ingenuamente, que existía de verdad el silencio. Pero nunca había intentado situar ese silencio, localizarlo. En consecuencia, nunca me había planteado la cuestión el

---

[1] John Cage: Compositor:-*"El silencio fue el emblema de Cage. Como la clave de su trabajo, el silencio (que se entiende como la ausencia de sonido) fue puesto entre su materialidad y la preocupación del arte occidental por las formas de composición y teoría musicales. En la organización de los sonidos musicales el silencio moldea el sonido a través de la duración y por lo mismo establece las bases para que los ritmos y la estructura puedan aceptar cualquier sonido al ser privilegiado por encima de la armonía, el timbre y la altura, todo lo cual él consideraba fuera de la duración. El silencio compartía duración con el sonido musical y no entraría en contradicción con los sonidos extra-musicales que Cage ya había incorporado a su música. En este sentido, el silencio partía de dónde la percusión -o mejor dicho, las posibilidades de la percusión- terminaba. De hecho, la línea de pensamiento que llevó a la preeminencia del silencio en el pensamiento de Cage a finales de los 40 puede ser encontrado implícito en sus ideas sobre percusión y ruido de mediados de los 30 e incluso en toda la línea de pensamiento sonoro de la fonografía y la estrategia de avant-garde musical inaugurada por Russolo.* (Douglas Kahn)

[2] Silence libro del compositor John Cage.

silencio. Nunca lo había puesto a prueba. Jamás había investigado su imposibilidad. Cuando entré, por lo tanto, en esa cámara anecoica, esperaba realmente no oír nada. Y ene l instante en que me oí a mi mismo producir sonidos, el de los latidos del corazón y el de mi sistema nervioso en funcionamiento, quedé estupefacto. Eso fue para mí el giro decisivo". (Cage, Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles., 1981)

John Cage sale de la cámara con una evidencia contundente: no hay manera de experimentar el silencio. *"El significado esencial del silencio es la pérdida de atención…el silencio no es acústico .Es un cambio de mentalidad. Un punto de vuelta…El silencio es solamente el abandono de la intención de oír"*. (Solomon, 1998)

Fue Pitágoras quien en el siglo VI antes de Cristo reconoció por primera vez que el sonido es una vibración. Tiempo después, los científicos, llevaron esta conclusión un poco más allá y comprendieron que las vibraciones del sonido se transmiten a través de un medio elástico como lo es el viento, y que una vez dentro del oído golpean el tímpano y pasan al interior del oído. Hipócrates supuso en el siglo IV antes de Cristo que los huesos del interior de la cabeza llevaban estas vibraciones directamente al cerebro, más tarde Galeno de Pérgamo comprendió que los nervios eran los que transmitían las sensaciones al cerebro.

Las señales eléctricas que transmite el nervio auditivo llevan al cerebro una especie de impulsos que activan reacciones en varias secciones del cerebro. En sí estás "señales" no son sonidos, sino símbolos de sonidos.

Tomando esto en consideración podríamos decir que Cage no estaba tan errado cuando afirmaba que el silencio es sólo un cambio de mentalidad, como bien ejemplifica Andra McCartney en su texto para WFAE [3] presentado en el 2010, ***"Las cuestiones éticas sobre el trabajo con los paisajes sonoros"*** donde cuenta que a mediados de 1800 el edificio de la penitenciaría de Eastern State, en Pensylvania, estaba diseñado para aislar a los presos, para alentar la soledad y la penitencia a tal grado que cada celda tenía un patio de ejercicios privado y un banco de trabajo. Los presos eran aislados de todos los sonidos, incluso los musicales; no se permitían visitas o conversaciones entre presidiarios, las ruedas de los carros de alimentos estaban cubiertas de cuero para hacerlas más silenciosas, los guardias llevaban calcetines en sus botas. Los únicos sonidos que escuchaban los presos eran la apertura de las puertas de hierro de sus celdas o los propios sonidos de sus trabajos. Andra McCartey explica que este enfoque de cárcel tuvo que ser cancelado debido a la gran cantidad de presos que se volvieron locos. (McCartey, 2010)

---

[3] WFAE: World Forum for Acustic Ecology

¿Se habrán vuelto locos ante el silencio desolador o ante los pocos sonidos que irrumpían ese silencio? ¿Ante el bullicio creado por su propia mente? El texto no lo especifica.

***“Estos hilos aprisionan a las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio”.***[4]

Hablar del lenguaje en la locura, también es hablar de sonidos y silencios y quizás una forma para entender el significado que le asignamos al silencio. Nuestra comunicación con los demás está hecha de silencios. Silencios, en algunos casos, que conllevan un mensaje más fuerte que cualquier sonido.

“Existimos dentro del contexto de un lenguaje que es de nuestra propia invención pero que nos controla en la medida en que hemos perdido de vista sus orígenes en nuestra práctica cotidiana, y el de nuestros antepasados, que se remonta unos seis mil años en la historia…un mordisco muy pequeño de la manzana del tiempo, pero que es el período que nuestro lenguaje ha necesitado para controlarnos progresivamente.

Este lenguaje, que significa todo lo que hay en común, y que puede comunicarse, respecto a la estructura y el modo de formar nuevas estructuras, incluye todos los lenguajes concretos que hablamos, como el islandés, francés, inglés o japonés. Pero también incluye otros elementos sonoros, las formas de mirarnos, de movernos, de pensar en nuestras acciones, que introducen incertidumbre, una incertidumbre necesaria, sobre la exactitud con la que nos expresamos y lo que esta expresión, sea cual sea, significa para la persona que nosotros suponemos que la recibe o que supone que la recibe. Actuamos como si comprendiéramos mucho de la comunicación de la otra persona, como si tuviera sentido, aunque para nosotros no lo tenga- esto equivale a decir que sacamos nuestro propio sentido de la comunicación sin sentido (para nosotros) de los demás.” (Cooper, 1979, pág. 18)

Es necesario entender, entonces, que el silencio forma parte esencial de nuestro lenguaje. En el silencio también se encuentran los gestos, el entendimiento, la expresión (paralenguaje[5]-kinésis[6]). El silencio es en sí mismo un lenguaje. El abandono de la intención de emitir sonido, como también el abandono de la intención de oír.

---

[4] El árbol de Diana- Alejandra Pizarnik.

El avance de la tecnología transforma radicalmente nuestra forma de comunicarnos. Es aquí cuando se nos hace imprescindible hablar de lingüística para entender "*Las formas del silencio*"[7]. Las formas del discurso suelen estudiarse mediante: el *lenguaje* (formas verbales del discurso), el no- lenguaje (el paralenguaje y la kinésica), la proxémica (las relaciones físicas interpersonales) y la cronémica (la actitud del individuo respecto del tiempo).

Fernando Poyatos[8] nos habla de la triple estructura básica de la comunicación en donde conviven el leguaje, el paralenguaje y la kinésica. Estructura que le permitió analizar las distintas clases de silencios.

"Esa triple e inseparable realidad del lenguaje vivo, hablado, que existe sólo como un continuo verbal-paralingüístico- kinésico formado por sonidos y silencios y por movimientos y posiciones estáticas, es decir, lo que desde entonces empecé a estudiar como – la triple estructura básica de la comunicación" (Poyatos, pág. 130)

"Sólo viendo al silencio como parte de la triple estructura básica de la comunicación y no considerándolo jamás como un vacío, podremos analizar correctamente el silencio y, en el terreno práctico de la interacción social, interpretarlo en todo su significado" (Poyatos, pág. 183)

Así es como Poyatos describe los silencios como: *"cuasi palabras, identificables, clasificables tanto fonéticamente como funcionalmente y utilizados tan semánticamente como las palabras".* (Poyatos, pág. 138)

Cuando nos adentramos en la lingüística o la semiótica el silencio tiende a formar parte del universo de la comunicación verbal y no-verbal, es decir, de lo que no se dice con sonidos.

---

[5] Paralenguaje: "Cualidades de la voz, modificadores y sonidos producidos u organizados en las zonas comprendidas entre los labios, las cavidades supraglotales, la cavidad laríngea y las cavidades infraglotales, que consciente o inconscientemente usa el ser humano simultáneamente con la palabra, alternando con ella o sustituyéndola, apoyando o contradiciendo el mensaje verbal o kinésico." Poyatos.

[6] La Kinésica: Es el estudio de los movimientos y posiciones corporales. Poyatos la describe como: "Los movimientos y posiciones de base psicomuscular consientes o inconscientes, aprendidos y somatogénicos, de percepción visual, audiovisual y táctil o cinéstésica que, aislados o combinados con la estructura lingüística y para lingüística y con otros sistemas somáticos y objetuales, poseen valor comunicativo intencionado o no". Poyatos 1994- Tomo I.

[7] Pardo Salgado Carmen, *Las formas del silencio*.

[8] Fernando Poyatos: Trabajó como profesor en la Universidad de New Brunswick Frederictown (Canadá), siendo muy activo en las décadas de los años 60, 70 y 80. Una de sus obras mas singulares es "La comunicación no verbal" obra en tres tomos.

El silencio es considerado un símbolo, que tiene características de significado y significante, trasciende el significado lingüístico y se adentra en el sistema de los signos humanos en general.

"Mi interés personal por el tema del silencio no fue, sin embargo, suscitado por el lenguaje, sino por el contraste entre el ambiente hispano en que crecí y me formé y el contorno social sueco al que emigré ya hace 27 años. Mi adaptación a una sociedad política y culturalmente diferente me hizo advertir la presencia de silencios donde cabía esperar palabras y también, aunque con menos frecuencia, de palabras donde se esperaban silencios. Esto me hizo consciente de que el uso y el sentido del silencio ofrecían matices diferenciales muy reveladores. La comprensión de la realidad del silencio, para la que había sido, si no ciego, sordo en mi propia cultura, mostró ser muy valiosa para entender la cultura nórdica en que me estaba adentrando. Y aun cuando el silencio se manifestaba en la ausencia de palabras, se me hizo evidente que su comprensión no se lograba adecuadamente reduciendo el silencio a la condición de hecho lingüístico, sino entendiendo tanto el silencio como la palabra hablada como el cemento que une a individuo y sociedad. En la expresión «individuo y sociedad» el elemento más importante no viene dado por ninguno de los dos sustantivos, sino por la conjunción «y», que los une por el hecho de separarlos y los separa por el hecho de unirlos. Es importante, pues, colocarse, como el dios Jano, en la frontera marcada por esa conjunción, para contemplar las dos vertientes articuladoras de toda vida humana y social en mutua dependencia e interacción." (Ramirez, 1989)

> ***"Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía."***[9]

Existe una tensión sobre la utilización de silencios en la comunicación, *se habla de los silencios mal usados y los bien usados.* Cuando se produce un silencio no deseado en radio, por ejemplo, se apunta como una equivocación, una GRAN equivocación llamada "bache". Pero los silencios hablan, le hablan al oyente, lo ponen alerta, le cuentan lo que no ve; aunque esto sea finalmente sólo una equivocación del operador, del productor, del locutor.

El silencio es tomado como un lenguaje en el cual uno no puede equivocarse; sin embargo cuando nos equivocamos al hablar, solemos hacer un silencio.

[9] Contemplación-Extracción de la piedra de la locura- Alejandra Pizarnik.

Pero ¿qué pasa cuando la equivocación es el propio silencio? ¿Cuál es la diferencia entre un silencio intencional y un silencio no-intencional? ¿Qué es lo que define esa intencionalidad?

"El lenguaje impone una dictadura sobre su consumidor, decide lo que los parlantes deben, pueden y quieren decir"
Guido Almansi.

Parecería ser que lo que diferencia al silencio intencional de un silencio no-intencional es que en esa "no-intención" está intrínseco el ruido.[10]

Pero ¿qué es el ruido?

El economista Jacques Attali en su libro "Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música" publicado en los años 70`, nos dice:

"Un ruido es una sonoridad que estorba la audición de un mensaje en curso de emisión. Se define una sonoridad como un conjunto de sonidos puros simultáneos, de frecuencias determinadas y de intensidades diferentes. Así pues, el ruido no existe en sí mismo, sino en relación con el sistema en el que se inscribe: emisor, transmisor, receptor…el ruido ha sido siempre resentido como deconstrucción, desorden, suciedad, contaminación, agresión contra el código que estructura los mensajes" (Attali, Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música, 1995, pág. 44)

"Mucho más que los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario la subversión. En el ruido se leen lo códigos de la vida, las relaciones entre los hombres. Clamores, Melodía, Disonancia, Armonía; en la medida en que es conformado por el hombre mediante útiles específicos, en la medida en que invade el tiempo de los hombres, en la medida en que es sonido, el ruido se vuelve fuente de proyecto y de poder, de sueño: Música. Corazón de la racionalización progresiva de la estética y refugio de la irracionalidad residual, medio de poder y forma de entretenimiento.

Por doquier, los códigos analizan, marcan, restringen, encauzan, reprimen, canalizan los sonidos primitivos del leguaje, del cuerpo, de los útiles, de los objetos, de las relaciones con los otros y con uno mismo.

---

[10] Silencio y comunicación verbal.

Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea. Una teoría del poder exige pues actualmente una teoría de la localización del ruido y de su formación. Instrumento de demarcación de su territorio entre los pájaros, el ruido se inscribe, desde sus orígenes, en la panoplia del poder. Equivalente del enunciado de un espacio, indica los límites del territorio, los medios para hacerse escuchar y para sobrevivir y obtener alimento. Y por lo mismo que el ruido es fuente de poder, el poder ha estado siempre fascinado con su escucha." (Attali, Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música, 1995, págs. 15-16)

Si el ruido es los límites del territorio, el silencio es el territorio mismo en dónde se desarrollan los sonidos. Es ese principio de donde nace el caos de los sonidos, es decir, el ruido y por ende el mundo, ese principio en donde se ordenan los sonidos.

El silencio es, en definitiva, esa nada de la que nace el mundo, el momento preciso del Big Bang del cual se desprenden todos los sonidos, del cual se desprende el *ruido de fondo* y el sonido de los planetas al que se referían los pitagóricos; ese sonido que escuchamos desde que nacemos y por lo tanto no percibimos[11]. Es el inicio, la mente quieta.

Bibliografía:

Attali, J. (1995). *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música.* Madrid: Siglo XXI.

Cage, J. *El futuro de la Música Credo, Silencio.*

Cage, J. (1981). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles.* Caracas: Monte Avila editores.

Cooper, D. (1979). *The language of madness.* Londres: Penguin books.

---

[11] "Algunos creen, en efecto, que el movimiento de cuerpos tan grandes [cómo los estelares] ha de producir necesariamente un sonido, ya que también lo producen los cuerpos próximos a nosotros, a pesar de no tener tan grandes masas ni moverse con esa velocidad. Ahora bien, al moverse el sol y la luna, así como los demás astros, tan considerables en número y tamaño, con tal velocidad, es imposible [en su opinión] que no se produzca un sonido extraordinariamente grande. Apoyándose en estas consideraciones y en el hecho de que sus velocidades, determinadas por sus distancias, guardan entre sí las mismas proporciones que las consonancias musicales, afirman que el sonido producido por el movimiento circular de los astros es armonioso. Pero, como parece ilógico que nosotros no oigamos este sonido, dicen que la causa de ello, es que el sonido está presente desde el momento en que nacemos, de modo que no se distingue del silencio que le es contrario, ya que el sonido y el silencio se distinguen por contraste. [Afirman que] del mismo modo que los herreros parecen no distinguir [el ruido que producen] debido a la costumbre, igual sucede con los hombres [respecto al sonido emitido por los astros]" (Aristóteles) -Traducción de José García Roca.

McCartney, A. (2010). *Las cuestiones éticas sobre el trabajo con paisajes sonoros.* World Formun for Acustic Ecology.

Mircea, E. (1964). *Tratado de historia de las religiones.* París: Editions Payot.

Poyatos, F. *Tomo I.*

Ramirez, J. L. (1989). El significado del silencio y el silencio del significado. *Ponencia leída ante el Seminario de Antropología de la conducta, Universidad de Verano.* Cádiz: Alianza Editorial.

Solomon, J. (1998). *The sounds of silence John Cage 4´33´´.*

Capítulo II

El silencio es el inicio, la mente quieta.

El término chino chan o channa (zen en japonés) es una versión fonética del sanscrito dhyana, que suele traducirse como “meditación”. Algunos maestros chan utilizaron el silencio para expresar la idea del “wu” o “primer principio”. Se dice que el monje Huizhong fue a discutir con otro monje sobre el wu, pero simplemente se sentó y quedó en silencio. Entonces el segundo monje le dijo a Huizhong:- Hágame el favor de proponer su tesis para que yo pueda argumentar. Huizhong replicó:- Ya he expuesto mi tesis. El monje pregunto:- ¿Cuál es? Huizhong dijo:- Sé que está más allá de su comprensión y diciendo esto, se levantó. [DaoYuan, 1935].

La tesis que expuso Huizhong fue la del silencio. El primer principio (wu) no es algo que pueda describirse con palabras, la mejor forma de exponerlo es mediante el silencio. Al darle un nombre o una definición, un signo, inmediatamente se le impone un límite.

Para Parménides[12] el silencio pertenecía al ámbito del *No Ser.* «*No se puede pensar ni decir lo que no es*», sin embargo desde el punto de vista de la semiótica podemos expresar que todo aquello que decimos o pensamos, por el sólo hecho de decirlo o pensarlo, ya es. Es decir, que todo aquello a lo que damos sentido pensándolo y/o diciéndolo, pasa automáticamente a integrar el reino del *Ser*.

Para describir lo indescriptible, para definir lo que no podemos definir utilizamos el silencio. Para poder expresar todo aquello que *No Es* empleamos el silencio como algo que *Es*.

Pero ¿podemos describir el silencio?, ¿podemos encontrar el silencio?, ¿podemos recrear un silencio que sea percibido como ese silencio que contiene al mundo?

Tanto en la literatura, como en la música muchos autores hacen referencia al silencio, a *ese* silencio indescifrable, a *ese* silencio individual, a *ese* silencio que *Es*.

Existe una necesidad de compartir esa experiencia personal que damos en llamar silencio, esa experiencia propia de todo ser humano que es inexpresable mediante símbolos lingüísticos. Un silencio que es fundamental en nuestra vida, tanto individualmente como colectivamente, que forma parte de cualquier estructura que hemos forjado para entender nuestra realidad; y sin embargo, como el entendimiento se encuentra sometido a diversas lecturas de lo que damos en llamar realidad y depende de la experiencia propia de cada ser humano.

¿Qué es la mente quieta?

Para contestar esta pregunta es necesario que cada persona, en el ámbito individual, indague sobre qué significa para sí la “mente quieta o quietud de la mente”. Cada ser humano deberá crear su propio concepto, un concepto que parte de las experiencias propias, del mundo que lo rodea, de la subjetividad de su opinión, de las vivencias que esté experimentando al momento de hacerse la pregunta.

Lo único que sabemos acerca de lo que damos en llamar aquí “mente quieta” es que no existe una fórmula, una unificación de criterios, un enunciado. Quizás existen ciertos caminos que al parecer pueden acercarnos a ese estado de la mente con más facilidad; pero algo es seguro, de lo que estamos hablando es de una experiencia propia y como tal es intransferible.

---

[12] Parménides: Filósofo griego nacido entre el 530 a. C. y el 515 a. C. Parménides escribió una sola obra, un poema en verso épico del cual nos han llegado fragmentos, conservados en citas de otros autores titulada *Sobre la naturaleza*. Es un poema didáctico escrito en hexámetros. La lengua en la que fue escrito es un artificio en el que se expresó la épica, el dialecto homérico.

Sin embargo preguntarnos ¿qué es para nosotros “la mente quieta”? puede darnos varias respuestas y despertar nuevas preguntas.

Elegí el término “mente quieta” partiendo de idea que lo que solemos llamar “quieto” suele estar en constante movimiento. Nada de lo que vemos o percibimos se encuentra estático, se compone de algo sólido; todo lo que hay a nuestro alrededor son moléculas en constante movimiento, que cambian, se regeneran y toman nuevas formas. Lo que vivimos, lo que existe a nuestro alrededor, son cúmulos de energía.

El análisis de la energía ha sido estudiado por diferentes disciplinas: las matemáticas, la filosofía, la física, las religiones, el arte, etc. Esta energía de la que hablamos, se encuentra en constante movimiento, es la misma que hace que un cohete vaya hasta Marte, es la que enciende el fuego, la que mueve nuestro cuerpo.

El teatro es una de las disciplinas artísticas que ha estudiado de manera más exhaustiva las formas de la energía, sobre todo las formas que la energía toma respecto del cuerpo.

« *[En el teatro] al igual que en la física la energía no debe degradarse, ni desaprovecharse, también en el actor es necesario construir una especie de oposición que como un dique sea capaz de retener la energía constantemente producida y renovada por el actor. Esto es el* tamé*.*

Tanto en el [teatro japonés]Nô como en el Kabuki existe la expresión tamerú*, que puede representarse por un ideograma chino que significa* acumular*, o por un ideograma japonés que significa* doblar*, en el sentido de doblar algo al mismo tiempo flexible y resistente, como por ejemplo: una caña de bambú. Tamerú indica el retener, el conservar. De ahí el* tamé *la capacidad de retener las energías, de absorber en una acción limitada en el espacio las energías necesarias para una acción más amplia…*

La energía en el tiempo se manifiesta por tanto a través de una inmovilidad recorrida cargada por la máxima tensión: es una calidad especial de energía que no está determinada necesariamente por un exceso de vitalidad, ni por el empleo de movimientos que desplacen al cuerpo. En las tradiciones orientales el verdadero maestro es el que está vivo en la inmovilidad» [Eugenio Barba, 1988].

Propongo llevar esta inmovilidad de la cual habla Eugenio Barba al campo del silencio y por ende, también, al de los sonidos y los sentidos.

Las distintas formas de escucha serán, para nosotros, el espacio donde se manifieste la energía. La observación, nuestra herramienta para el aprendizaje.

El filósofo Jiddu Krishnamurti (1895-1986) mantuvo una teoría respecto de la quietud de la mente, los silencios y la observación.

Krishnamurti se preguntaba si es la observación el instrumento del pensar y no conforme con ello se preguntaba ¿existe observación sin movimiento del pensar? Podemos observar y a partir de dicha observación concebir y crear, tal creación es el proceso del pensamiento. Pero para llegar a ese proceso del pensamiento, el cual surge de la observación, ¿es necesaria la disciplina?

La raíz de la palabra disciplina quiere decir aprender. Aprender no significa amoldarse, imitar; sino estudiar el modo en que el movimiento del pensamiento interfiere con la observación, es decir, prestar atención a todos nuestros sentidos, nuestro cuerpo, nuestra mente frente a la observación. Ser consciente de lo que sucede en nosotros frente a lo que estamos observando.

Para la mayoría de nosotros aprender significa acumular conocimientos para luego actuar a partir de estos. Esta acumulación de conocimientos se ve afectada inevitablemente por el paso del tiempo, por el pasado y por el futuro. Sin embargo la observación es un proceso que no requiere del pasado ni del futuro, sino del presente inmediato. "*Observar lo que en realidad está ocurriendo"*.

Krishnamurti dice que para "observar *la realidad que está ocurriendo"* es necesario estar libre de ilusiones y deseos. Pero ¿qué significa estar libre de ilusiones y deseos?; lisa y llanamente no esperar nada de esa observación, simplemente observar. No fatigar nuestra mente con cosas como: deberíamos observar de tal o cual forma, con disciplina, con la intensión del entendimiento, con límites. En pocas palabras, hacer del acto de observar algo simple.

«*La mente no es sólo la facultad de pensar con claridad, de manera objetiva e impersonal; es también ver que la mente posee la capacidad de actuar no a partir del pensamiento, sino desde la observación pura. Para observar lo que verdaderamente ocurre, uno debe mirar sin que la respuesta del pasado moldee su mirar*» [Krishnamurti, 1979]

La mente tiene la cualidad de la inteligencia, la cual va acompañada de la claridad y por lo tanto de la estabilidad.

«*Y lo que es estable es silencioso. Tenemos que ser absolutamente claros a este respecto. Esa claridad es estabilidad; esa claridad puede luego examinar cualquier problema. Sin esta claridad la mente es confusa, contradictoria, fragmentaria; es inestable, neurótica, está siempre buscando, compitiendo, esforzándose. Llegamos, pues, a un punto en que la mente es por completo clara y, por lo tanto, totalmente inamovible. Inamovible no en el sentido de una montaña, sino en el sentido de que está por completo exenta de problemas, por lo tanto, es extraordinariamente estable y, no obstante, es dúctil.*

Ahora bien, una mente así es una mente quieta. Y ustedes necesitan tener una mente que sea absolutamente silenciosa (absolutamente, no relativamente). Existe ese silencio de cuando paseamos una tarde por el bosque; todos los pájaros están callados, el viento y el murmullo de

las hojas han cesado, hay un silencio externo. Y la gente observa ese silencio y dice:- Debo tener una cosa así, y entonces depende de ese silencio que proviene de estar solos, apartados. Pero eso no es silencio. Ni lo es el silencio creado por el pensamiento que dice: Debo estar silencioso, debo estar quieto, no tengo que parlotear. Pero tampoco es silencio, porque es el resultado del pensamiento operando sobre el ruido. Estamos hablando de un silencio que no depende de nada. Es sólo esta calidad de silencio, este silencio absoluto de la mente, el que puede ver todo aquello que es eterno, intemporal, innominable. En sí, eso es la meditación». [Krishnamurti, 1979]

Si meditar es poner la mente quieta, entonces la meditación no es una disciplina, sino algo que ocurre en el momento de la observación.

Volvamos entonces al silencio, la energía, los sonidos y los sentidos. Volvamos a la escucha.

En la materia sonora se han estudiado las distintas estrategias de escucha respecto del sonido y del sujeto que escucha ese sonido.

Así es como sabemos que oír no es lo mismo que escuchar. Que la acción de escuchar comprende una "*intención"* por parte de quien escucha; a su vez que esta acción conlleva una "*atención"* la cual se centra en lo que ocurre con el sonido. También sabemos que se identifica un *"entendimiento"* cuando se escucha y no sólo se oye. Este *"entendimiento"* responde a un proceso selectivo dónde unos sonidos son preferibles a otros y por lo tanto esto hace que prestemos *atención* a lo que escuchamos. Después del *"entendimiento"* viene la *"comprensión"* de lo percibido.

Desde Platón, pasando por Heidegger, John Cage, Barry Truax, Carmen Salgado Pardo y otros tantos y tantas conocidos y no tan conocidos, y no por eso menos importantes, han analizados los modos de escucha, han alentado a nuevas formas de escucha del mundo que nos rodea

Denis Smalley propone tres modos de escucha; el indicativo: donde el auditor considera al sonido como un mensaje, el interactivo: donde el sujeto explora las cualidades y estructuras de objeto sonoro[13] y el reflexivo: el cual se basa en las observaciones emocionales que tiene el sujeto frente a lo que está escuchando.

Francois Delalande exalta otras tres conductas auditivas; la taxonómica que se manifiesta a través de la tendencia, por parte del sujeto que escucha, a distinguir grandes unidades morfológicas tales como secciones y hacer una lista mental de ellas; la conducta figurativa donde el

---

[13] *"El objeto sonoro es todo fenómeno que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado".* (Chion, Guide des objets sonores, 1983, pág. 34)

auditor tiende a pensar que los sonidos evocan algo que se mueve y que está vivo y presta su atención a los detalles sobresalientes del sonido; y finalmente, la conducta enfática donde el sujeto presta atención a las sensaciones, producto psicológico del sonido.

El compositor francés Pierre Schaeffer propone el término de escucha reducida dónde el auditor escucha los sonidos por su propio valor, es decir, la atención de quien escucha se centra en el objeto sonoro que se está escuchando y no en su significado.

La audición reducida[14] consiste en descartar de la percepción auditiva todo lo que no le es propio, de manera que se llegue a escuchar solamente el sonido puro, en toda su dimensión. Tanto la audición reducida como el objeto sonoro se definen mutuamente como la actividad y el objeto a percibir.

La observación de la que habla Krishnamurti, esa observación sin prejuicios, ese silencio absoluto al que se refiere es, sin duda alguna, aplicable a la escucha y a la escucha reducida. La escucha es parte de ese silencio y de esa observación.

Escuchar no sólo debe ser visto desde el punto de cómo escuchamos y qué es lo que escuchamos, sino que necesita de la observación de todo lo que nos pasa frente a lo que escuchamos, de cómo nos afectamos por esos sonidos y por esa falta de sonidos, de cómo reacciona nuestro cuerpo, nuestro entorno, nuestros sentidos. La escucha es un TODO. En este escuchar-observando necesitamos deshacernos de la atención que requiere saber qué es lo que escuchamos, qué emite el sonido; requiere desaprender, deshacernos del entendimiento y de la noción de sonido y sus significados.

Bibliografía

Barba, E. [1988]. *Anatomía del actor, diccionario de antropología teatral.* México, Grupo Editorial Gaceta.

DaoYuan, S. [1935]. *Jing de chuan deng lu - Records of the Transmission of the lamp.* Australia,Libraries Australia.

Delalande, F. [1998]. *Music analysis and reception behaviors: Sommeil by pierre henry.* Londres, Jounal of New Music Research.

[14] El deep listening es una disciplina que estudia las formas de escucha, esta rama de análisis comprende la escucha desde diferentes aspectos entre ellos, la observación. La artista Pauline Oliveros promueve un enfoque disciplinar distinto desde el Instituto de Escucha Profunda (Deep Listening Institute).

Krishnamurti, J. [1979]. *Encuentro con la vida, Una mente quieta.* Boletín del Krishnamurti Foundation Trust de Inglaterra.

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales.* Madrid: Alianza.

Smalley, D. [1986]. *Spectro-morphology and structural processes. En S. Emmerson, The lenguaje of electroacoustic music*. Harwood Academic.

Smalley, D. [1992]. *The listening imagination: Listening in the electroacustic era. En T. H. R. Orton J.Paynter*, Companion to Contemporany Musical Thought. London: Routeledg

Capítulo III

Todo vibra.

Retomemos algunos conceptos de los capítulos anteriores.

El sonido es una vibración en un medio elástico. El silencio absoluto es imposible de ser experimentado por un ser vivo; ya que nuestro entorno, como nuestro propio cuerpo, se encuentran en constante vibración, en constante movimiento, atestados de sonidos. Sin embargo existe en cada uno de nosotros una quietud, un silencio propio, esa quietud puede ser experimentada desde la “observación”.

Pero ¿Cómo podemos transmitir *ese* silencio? ¿Cómo llegamos a *ese* silencio? ¿Es posible preparar un espacio en donde cada oyente pueda experimentar su propia quietud, *esa* inmovilidad?

El silencio al cual hace referencia el filósofo Jiddu Krishnamurti por momentos es posible, por momentos es tan inexistente o, mejor dicho, tan impracticable como experimentar el momento del primer principio (wu) al que se refiere Huizhong. El origen del mundo ¿alguien lo puede experimentar?

Ese estado que llamamos “mente quieta” es posible de ser experimentado por momentos; suena fácil cuando lo plantea Krishnamurti pero en lo cotidiano, hablo en el ámbito de lo personal, no es posible hacerlo de manera constante. Basta detenerse a observar, poniendo en práctica el mismo principio que exige el filósofo, y pronto se dará uno cuenta de que la mente no puede estar quieta todo el tiempo.

Hablamos de estados de la mente, de cambios de energía, de formas de observación, de alteraciones de la percepción para poder experimentar el silencio.

El silencio *está* presente en todo momento; la dificultad radica justamente aquí. En no saber cuándo es que percibimos al silencio. Es como el aire, somos consientes que respiramos, sin embargo, ¿cuántas veces al día nos detenemos a pensar que respiramos? Así mismo nos encontramos con que existen distintos tipos de silencios, distintas formas a las que le adjudicamos el significado de *silencio*. Esto se debe a que cada ser humano percibe el mundo que lo rodea de formas diferentes.

Ante el silencio no podemos plantearnos el tan famoso y viejo problema *“Si cae un árbol en el bosque y no hay nadie ahí para escucharlo, ¿habrá sonido?”* (S.S. Stevens, F. *Sonido y audición.*), porque no podemos asegurar que conozcamos el silencio como reconocemos el sonido. Sin embargo hay algo en ese antiguo problema que es aplicable al ámbito del silencio si consideramos, no la pregunta sino las respuestas dadas por los físicos y por los filósofos.

Analicemos este problema desde el silencio:

Los físicos aseguraban que el sonido existía más allá de si alguien lo escuchaba o no; ya que el sonido consiste en ciertos fenómenos físicos que ocurren de manera independiente del individuo. “El sonido es un movimiento organizado de moléculas causado por un cuerpo que vibra en un medio propicio”.

¿Será aplicable esta aseveración en el ámbito del silencio? ¿Podemos concluir que el silencio existe sólo porque no hay vibración de un cuerpo en un medio? Es decir, ¿podemos afirmar que lo que le da significado al silencio es el sonido, o sea, la certeza de que un sonido es una vibración?

Sabemos que el umbral de percepción auditiva para el ser humano se encuentra entre las frecuencias que van desde 20 a 20.000 ciclos por segundo[i] Sin embargo el sonido no sólo es percibido por nuestro oído, sino también por otros sentidos. Las vibraciones del sonido también son apreciadas por nuestro cuerpo. Entonces, ¿es posible que nuestro cuerpo deje de recibir vibraciones y de producirlas?[15] Aquí queda planteada la pregunta.

Ante el mismo problema los filósofos replicaban que no había sonido si no había nadie allí para escucharlo:

"El sonido es una sensación conocida sólo por la mente de quien lo escucha, una experiencia sensible que se relaciona con el aspecto físico y emocional".

Esta respuesta, quizás, es más cercana a la definición del silencio. Podemos afirmar que el silencio es una sensación conocida sólo por la mente de quien lo escucha, una experiencia sensible que podemos relacionar con nuestra vida física y emocional.

Si es así, entonces, el silencio es una experiencia individual. Entonces ¿Existe un silencio individual y otro colectivo?

La experiencia sonora es una experiencia colectiva e individual. Primero es colectiva porque se da en un ámbito determinado, en un entorno. Ejemplo de esto es el Soundscape (término propuesto por Murray Schafer[16]) o Paisaje Sonoro; segundo: es individual, porque cada individuo percibe los sonidos de formas diferentes, sin embargo es posible una comunicación colectiva mediante los sonidos, es decir un entendimiento colectivo de los mismos (ej. la música, la fonética, etc.). ¿Ocurre lo mismo con el silencio?

Partamos de la idea de que callarse o no emitir sonido no es el silencio o, en todo caso, estamos frente a un silencio simbólico. (Ej. Una multitud que hace un minuto de silencio). Mi interés radica en la figura de una multitud buscando silencio.

---

[15] Las frecuencias de un sonido, es decir, el número de vibraciones por segundo que emite un sonido, no constituyen más que uno de sus aspectos, pero es el más útil para comparar los sistemas sonoros de las criaturas de la naturaleza. La mayoría de los animales pueden oír un segmento mucho más grande del espectro de frecuencias que el que pueden producir. Es decir, no producen sonidos que no pueden oír. (S.S. Stevens, 1979)

[16] Murray Schafer: Es compositor, libretista y director artístico. Es reconocido mundialmente por su participación en el proyecto que unió a artistas del sonido y científicos en pos del estudio y la difusión de los aspectos ecológicos relacionados con el sonido de donde surgió el concepto de ecología acústica, el fue titulado "Wolrd soundscape Project". Su libro "The Tuning of the World" es uno de los libros más importantes en torno a la ecología acústica y el paisaje sonoro.

Silencios individualmente colectivos.

"Para Sloterdijk[17] *el individuo, en el sentido usual de las sociedades modernas, es una creación tardía de las "altas" culturas. Mientras los lazos afectivos son muy estrechos, la vida de cada uno trascurre amparada por el ruido constante del grupo. Nadie se aparta de este clima envolvente, prueba audible de la unión de todos por la sangre y los parentescos. En el paisaje nativo, cada tribu declara su identidad mediante su característica producción sonora. Estar siempre al alcance de la voz es mantenerse en la seguridad de lo familiar y propio. Así los seres humanos viven sintonizados en un círculo de proximidad donde la ley fundamental de la intersubjetividad, tal como se concibió en la época pre moderna, es la de la fascinación del ser humano por el ser humano…*
Durante la mayor parte del estadio antropológico primitivo casi la totalidad de lo que cada persona pensaba y sentía era en tal grado transparente para su entorno, que se asumía como si fueran vivencias propias. La imaginación de las representaciones privadas (que deberían ser transmitidas mediante formulaciones explícitas) no tenía apoyo en la experiencia o en el concepto espacial social: aún no había para cada uno celdas o apartamentos, ni en las arquitecturas imaginarias, ni en las arquitecturas físicas de la comunidad.
El surgimiento del individuo en las sociedades posteriores exige que en un determinado momento hayan aparecido, novedosas prácticas de silencio. Pero ¿cómo comienzan tales prácticas en las culturas más avanzadas? No fue sino con la escritura y el consiguiente ejercicio de la lectura silenciosa que se produjo este momento decisivo. La individualidad capaz de reconocerse a sí misma presupone así que los miembros del grupo puedan retirarse a ciertas islas de tranquilidad en las que les llama la atención una posible diferencia entre las voces de lo colectivo y las voces interiores, una de las cuales se destaca, finalmente, como la propia. Otras cualidades inseparables de la individualidad también están ligadas a la posibilidad de distanciarse y de acceder al sosiego y al silencio. Una cultura que permite a las personas retirarse del ruido de los grupos compensa a sus representantes con el acceso a lo que pudiera ocurrir en sus propias cabezas; les regala unas vacaciones de los prejuicios y de esas gesticulaciones que no redundan sino en que la intimidad sea tan ruidosa e inquieta como la exterioridad compartida con otros. ¿Qué es una convicción firme sino una fuerte voz interior que se ha adquirido ejercitándose? Esta gritería de las opiniones en mí es sofocada mediante la meditación filosófica. Un servicio considerable entre los que presta el silencio, según Sloterdijk, es la separación de lo público y lo privado. Estos dos conceptos, tan importantes en política, reflejan la diferencia entre los modestos ruidos familiares y la algarabía en los grupos..." (Rocca, A. V. *Sloterdijik Modelos de comunicación oculto-arcaicos y moderno- ilustrados; para una época de ángeles vacíos.*)

---

[17] Peter Sloterdijk: Peter Sloterdijk nació en Alemania en 1947. Estudió filosofía, germanística e historia en las universidades de Múnich y Hamburgo. Sus primeros trabajos académicos denotan su propensión por el estructuralismo y la hermenéutica poética. Se doctoró con una tesis sobre Literatura y organización de las experiencias vitales. En la actualidad es catedrático de filosofía en la Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe. La publicación de 'Crítica de la razón cínica' en 1983 (Taurus, 1989) le catapultó a la fama, ya que se convirtió en el libro de filosofía más leído y debatido en Alemania.
Entre las obras que se han traducido se encuentran: 'El árbol mágico: el nacimiento del psicoanálisis' en 1975 (1986), 'En el mismo barco: ensayo sobre la hiperpolítica' (Siruela,1994), y 'El extrañamiento del mundo' (Pre-textos, 1998)

Este análisis que hace Adolfo Vázquez Rocca[18] de las ideas de Peter Sloterdijk nos ayuda a situarnos en las sociedades prehistóricas. Sin embargo no comparto la idea de Sloterdijk en la cual las primeras sociedades conformadas por el ser humano hayan prescindido del silencio hasta el ejercicio de la escritura y la lectura silenciosa. El análisis del silencio desde ese punto de vista descarta la necesidad de observación que precisaba el hombre prehistórico para sobrevivir en su entorno. La necesidad de silencio y de su puesta en práctica de un modo indicativo de escucha (donde el auditor considera al sonido como un mensaje), como también de una escucha reducida en dónde podía disfrutar de los sonidos por los sonidos mismos sin tener que relacionarlos con nada; hay que tener en cuenta que el ser humano estaba descubriendo el mundo pero, a su vez, todo lo que había en él le era familiar. Me es difícil creer que no compartamos con los animales, desde los tiempos prehistóricos, la necesidad de la contemplación del entorno en el que vivimos.

Sloterdjik nos plantea una idea interesante; el silencio como una posibilidad de aislamiento que brinda un grupo social. Ese mismo grupo creador de sus propios sonidos, de su propio paisaje sonoro que lo define; y dentro de este paisaje sonoro permite a los miembros del grupo aislarse para obtener silencio o sosiego.
El análisis de Sloterdjik nos presenta el silencio individual como parte de un paisaje sonoro colectivo.

La necesidad de silencio es una necesidad que se da en un grupo social; es decir, es una necesidad propia del ser humano, el cual nunca se ha encontrado solo en el mundo. Todos los miembros de un grupo social comparten la necesidad de silencio en mayor o menor medida, ya que se encuentran inmersos en un mar de sonoridades propias del grupo al cual pertenecen.

¿Y si el silencio finalmente nace del ruido y en un comienzo formó parte de la Nada antes de que el ruido existiera?

Ruido definido no como *la sonoridad que estorba la audición de un mensaje en curso de emisión* (Attali, J. (1995). *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música.* Madrid: Siglo XXI.); sino como la cantidad de sonidos que conforman un paisaje sonoro.
A partir de esas sonoridades percibimos el silencio, tanto si es un silencio que parte del aislamiento sonoro, como si es un silencio que parte de un estado emocional individual "la mente quieta", o si forma parte de los códigos lingüísticos de una determinada sociedad.

La percusionista Evelyn Glennie en el documental sobre su vida titulado "Touch the sound" ante la pregunta, ¿qué es el silencio? contesta:- *"El silencio es uno de los sonidos más fuertes"*

---

[18] Adolfo Vázquez Rocca: Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Postgrado Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filosofía IV. Ha publicado recientemente el Libro: Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y políticas de climatización, Colección Novatores, Nº 28, Editorial de la Institución Alfons el Magnànim (IAM), Valencia, España, 2008. Investigador Universidad Andrés Bello UNAB.

Hablamos de sociedades y de individuos. De silencios, individuales, que se encuentran inmersos en los sonidos grupales.

El sonido juega, desde los albores de la humanidad, un papel fundamental en la sociedad, en la definición de espacios y de actividades.

“La vida intrauterina está llena de sonidos. El oído despierta a los cuatro meses de la vida fetal. En ese período ya se inicia una comunicación acústica con el mundo exterior y a través del sonido, concretamente del latido del corazón, se da un primer contacto con una experiencia rítmica: la conjunción del ritmo cardíaco de la madre se une al latido del corazón del feto creando un ciclo de palpitaciones”. (Carles, C. P.-J. Acústica y Arquitectura:El marco acústico y su evolución.)

Sabemos que la experiencia del silencio es una experiencia individual, asimismo sabemos que el silencio es una necesidad que tiene todo ser humano y que parte de la necesidad de aislamiento del grupo social o del paisaje sonoro al cual pertenece. Es posible que el ser humano también tenga la necesidad de compartir ese silencio con los demás miembros de su grupo; sobre todo si pensamos que el silencio es principalmente una sensación que experimentamos, siendo esta muchas veces una sensación placentera para quien la experimenta . ¿Es probable que no habiendo encontrado otra forma de experimentar el silencio en grupo, esta experiencia haya sido comunicada a través del ritmo y por lo tanto a través de la música y de los sonidos?; es decir, que el ser humano en determinado momento al intentar dar orden al caos de sonido que lo rodea y al no poder acallarlo, experimente una sensación parecida a la que experimenta individualmente en el silencio dándole ritmo a los sonidos y así encontrando una forma de comunicar ese silencio que experimenta individualmente.

El ritmo es nuestra primera experiencia de comunicación, es por esto básico y por lo tanto una de las forma más sencillas para comunicarnos en grupo.
El ritmo es transmisor de sensaciones, de movimientos. ¿Qué otra cosa es el pensamiento sino una sucesión de *movimientos*? ¿Qué otra cosa es la percepción sonora sino una sucesión de vibraciones que se *mueven* en un medio elástico? ¿Qué otra cosa es el lenguaje sino el *ritmo* de las palabras?

“El ritmo está en todas partes: antaño, por ejemplo, por la noche, antes de la luz eléctrica, estaba presente en la luz palpitante de las candelas y las velas, una variación sensorial que hemos perdido y que debemos reemplazar por otras.
El ser humano tiene la necesidad de un alimento sensorial consistente en variaciones con ritmo, entre las que la música es una de ellas. La ausencia de variaciones sensoriales enseguida resulta difícil de soportar” (Chion, M. *El sonido.*)

Comenzamos este capítulo afirmando que todo vibra y se encuentra en constante movimiento; que estamos inmersos en una marea de vibraciones. Es posible que el ser humano no haya encontrado una mejor forma de comunicar la quietud, el no-movimiento (ya sea el de la mente o el de la ausencia total de vibración en un medio propicio), justamente desde el movimiento. Aunque esto, en un principio, parezca contradictorio.

“El propósito de la música es acallar y serenar el espíritu haciéndolo susceptible a las influencias divinas” (Cage, J. A composer`s confessions.)

Quietud

John Cage[19] ve al silencio en la música, lo busca frente al sonido; lo ve en la partitura, lo encuentra en el azar y en el tiempo.

La primera etapa compositiva del músico John Cage estuvo marcada por la búsqueda nuevas sonoridades; inspirado en los músicos futuristas como Luigi Russolo. John Cage vio en los instrumentos de percusión la posibilidad de ampliar los márgenes de la música convencional y llevarla a un horizonte nuevo donde los sonidos reflejaran la realidad del entorno. Tomando todos los sonidos por sonidos (es decir, no analizándolos desde el tono, el ritmo y la altura, la armonía, etc. como sucede con la música) sino otorgándoles un valor de igualdad entre ellos y a su vez insertando el silencio como parte fundamental en sus composiciones. El tiempo es un elemento fundamental en este análisis que realiza John Cage del sonido y del silencio.

“El compositor […] tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo. El «fotograma» o fracción de segundo […] pasará a ser probablemente la unidad básica de medida de tiempo.” (Cage, J. *El futuro de la Música Credo, Silencio.*)

Al trabajar desde el plano temporal, el silencio y el sonido se situaron como iguales en la música; para Cage esta debía estar basada principalmente en la duración de los sonidos y en la duración de los silencios para lo cual, Cage, propone una estructura temporal, que es como una página en blanco donde cualquier cosa puede pasar, tanto silencio como sonido. Esta hoja en blanco (la estructura temporal) puede quedar completamente vacía y la siguiente hoja puede ser dibujada. La hoja vacía está cargada de significado y es tan importante como la

---

[19] John Cage: compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor, aficionado a la micología y a su vez recolector de setas estadounidense. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, Cage fue una de las figuras principales del avant garde de post guerra. Los críticos le han aplaudido como uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX. Fue decisivo en el desarrollo de la danza moderna, principalmente a través de su asociación el coreógrafo Merce Cunningham. Entre sus maestros estuvieron Henry Cowell (1933) y Arnold Schoenberg (1933–35), ambos conocidos por sus innovaciones radicales en la música, pero la principal influencia sobre el trabajo de Cage se encuentra en diferentes culturas orientales. A través de sus estudios de filosofía india y budismo zen a finales de los años 1940, Cage llegó a la idea de la música aleatoria o música controlada por azar, que comenzó a componer en 1951. El *I Ching*, un antiguo texto chino clásico sobre eventos cambiantes, se convirtió en la herramienta compositiva habitual de Cage durante el resto de su vida. Cage es conocido principalmente por su composición de *4′ 33″*, tres movimientos que se interpretan sin tocar una sola nota. Otra famosa creación de Cage es el piano preparado, para el que escribió numerosas obras relacionadas con la danza y varias piezas para concierto.

siguiente en la cual se dibuja. Hasta ese momento la música sentaba sus bases en la estructura de los tonos y las armonías dejando que el silencio sólo fuera una pausa entre dichas arreglos. Pero en la estructura temporal de Cage el silencio cobra un nuevo significado.

"El silencio no puede percibirse en términos de tono o de armonía; se percibe en términos de longitud temporal." (Cage, J. *Defense of Satie.*)

Carmen Salgado Pardo[20] nos relata en su texto "Cage: Un viaje a través del silencio" una referencia que realiza el propio Cage relativa al estreno del pianista David Tudor en 1952.

"*Cage explica que el día del estreno durante el primer movimiento se escuchaba una ligera brisa que llegaba de fuera, en el segundo hicieron aparición las gotas de lluvia sobre el tejado y, durante el tercer movimiento se escuchó el sonido de la gente hablando o marchándose. Se produjo de este modo, un silencio musical pero cargado de sonidos."* (Pardo, C. S. *Cage: Un viaje a través del silencio*)

Cage se pregunta *¿Qué tipo de escritura requiere una obra silenciosa?* Y revela que uno de los elementos fundamentales son los sonidos imprevisibles.

Así es como propone John Cage escuchar lo inaudible:

"El músico no escucha los sonidos en su cabeza, pero tampoco el oyente se pone a la escucha esperando un recorrido que pueda ser reconocido. Ambos deben dejar de escucharse a si mismos, dejar de prestar oídos a sus deseos, sentimientos o emociones para dar espacio al sonido. Es necesario acallar el murmullo de la intencionalidad para poder escuchar lo inaudible, el rumor de todo lo que es silenciado de

---

[20] Carmen Salgado Pardo: Profesora de Historia de la Música en la Universitat de Girona. Investigadora postdoctoral en la unidad IRCAM-CNRS de París (1996-1998), donde lleva a cabo una investigación sobre el espacio sonoro en la música contemporánea. Se hizo cargo de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999) y es autora de *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001, versión francesa en *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, 2007; *Las TIC: una reflexión filosófica* (2009) y *En el mar de John Cage* (2009). Ha colaborado en obras colectivas, entre ellas *Présences de Iannis Xenakis / Presences of Iannis Xenakis*, (2001); *Musiques, Arts, Technologies. Pour une approche critique* (2004, versión inglesa en *Music, Arts, Technologies. Toward a critical approach* y versión castellana en *Músicas, Artes, Tecnologías. Por una aproximación crítica*); *La parole sur scène. Voix, texte, signifié* (2008); *Estética: perspectivas contemporáneas* (2008); *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* (2009) y *Desbordamiento de Val del Omar* (2010). Sus artículos, que toman como eje el arte contemporáneo, particularmente la música y el arte sonoro, se encuentran en revistas especializadas de ámbito nacional e internacional. Como traductora se ha encargado asimismo, entre otros, de la obra de Michel Chion, *El arte de los sonidos fijados o la música concretamente* (2001) y de Peter Szendy, *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox* (2009, en colaboración con Miguel Morey).

ordinario por el deseo de establecer categorías que guíen la experiencia. La escucha se ejerce en un espacio ignoto en el que se da cabida a todos los sonidos" (Pardo, C. S. *Cage: Un viaje a través del silencio*)

El paisaje sonoro de nuestro entorno junto con nuestro *propio* paisaje sonoro son la hoja en blanco que propone John Cage, ese espacio temporal donde están sumergidos los sonidos y los silencios, la marea de vibraciones en la cual nos encontramos inmersos y, para escuchar lo inaudible, Cage habla de acallar el murmullo de la intencionalidad; algo muy similar a lo que proponía Krishnamurtti cuando explicaba la el estado de la "mente quieta" y la importancia de observar sin esperar nada de esa observación, simplemente observar "*la realidad que está ocurriendo"*.

John Cage nos instala en la noción de la *inconmensurabilidad*[21] de los silencios y de los sonidos que pueden regir una pieza sonora, abriendo la posibilidad de experimentar el silencio no como una pausa entre sonidos, sino como una parte inseparable de la experiencia sensorial que abarca tanto sonidos como silencios.

Bibliografía

Attali, J. (1995). *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música.* Madrid: Siglo XXI.

Cage, J. (1948-1991). A composer`s confessions. *MusikTexte, n.° 40/41* , 65.

Cage, J. (1970). *Defense of Satie.* Nueva York: Praeger.

---

[21] Inconmensurabilidad: Hace un tiempo me encontré por casualidad y/o causalidad, con la figura del filósofo presocrático Hipaso de Metaponto . Este filósofo nacido en la ciudad griega de Metaponto y que vivió durante el siglo V antes de Cristo era un excelente matemático pitagórico que demostró la existencia de los números irracionales en un momento donde los pitagóricos únicamente creían en la existencia de los números enteros y que todos los números y los radios podrían describir cualquier cosa que fuera geométrica.
Los pitagóricos, creían ciegamente, que los números eran el concepto fundamental sobre el que se podía comprender la armonía del cosmos. Además para ellos los números siempre se podían construir con regla y compás y toda la longitud cabía en otra un número natural de veces o, en su defecto, un número de veces exacto y una fracción de la misma; es decir, había números enteros y fracciones de un mismo número y no existía la noción de números que se fraccionasen hasta el infinito (ej.: PI).
El descubrimiento de que existían longitudes (números irracionales) que no se podían medir hacía tambalear las palabras de Pitágoras acerca del papel de los números y la armonía del cosmos. Por lo tanto también afectaba este descubrimiento la percepción del sonido y del silencio; así mismo afectaba considerablemente las formas musicales.
A partir de diferentes lecturas sobre su vida realicé la pieza de radio experimental titulada "Las muertes de Hipaso de Metaponto" dónde, con mucha dificultad, trato de captar la idea de inconmensurabilidad, la misma sensación que trae el océano o la muerte.(Sol Rezza- Las muertes de Hipaso de Metaponto-2009)

Cage, J. *El futuro de la Música Credo, Silencio.*

Cage, J. (1981). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles.* Caracas: Monte Avila editores.

Chion, M. (1999). *El sonido.* Buenos Aires: Paidós.

Carles, C. P.-J. (2005). Acústica y Arquitectura:El marco acústico y su evolución. *Scherzo nº 193*.

Krishnamurti, J. (1979). *Encuentro con la vida, Una mente quieta.* Suiza.

Marinetti, F. *Teoría e invenzione futurista.*

Pardo, C. S. *Cage: Un viaje a través del silencio*

Pardo, C. S. *Las formas del silencio*

S.S. Stevens, F. W. (1979). *Sonido y audición.* United States: Time Inc.

Schafer, M.

Sloterdijk, P. (1993). *En el mismo barco.*

Touch the sound [Película].

Rocca, A. V. (2010). Sloterdijik Modelosde comunicación oculto-arcaicos y moderno- ilustrados; para una época de ángeles vacíos. *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas* .

Capítulo IV
¿Cuál es tu silencio?

No tendría sentido comenzar este capítulo sin hacerle esta pregunta a quién lee estas palabras. Este análisis del silencio requiere inevitablemente de la participación del lector, sin su propia visión este texto carece de importancia.

Creo haber encontrado una analogía válida para seguir analizando las formas de experimentar el silencio y esa analogía es el sueño:

"Cuando un soñador de ensoñaciones ha apartado todas las "preocupaciones" que estorbaban su vida cotidiana, cuando se ha liberado de la preocupación que proviene de la preocupación de los demás, cuando se vuelve realmente el autor de su soledad, cuando por fin puede contemplar, sin contar las horas, un aspecto hermoso del universo, siente que en él se abre un ser. De pronto ese soñador es un soñador del mundo. Se abre al mundo y el mundo se abre a él. Nunca se ha visto bien el mundo si no se ha soñado con lo que se veía. En una ensoñación de soledad que acrecienta la soledad del soñador, dos profundidades se conjugan, repercuten en ecos que van de la profundidad del ser del mundo a una profundidad de ser del soñador. El tiempo está sumergido en la doble profundidad del soñador y del mundo. El mundo es tan majestuoso que nada sucede en él: el mundo reposa en su tranquilidad. El soñador está tranquilo frente a un agua tranquila…La tranquilidad es el ser mismo del mundo y de su soñador…La tranquilidad es el lazo que une al soñador con su mundo" [Bachelard, 1960]

La quietud de la mente, la no intención de Jiddu Krishnamurti siguen siendo ideas practicables por lapsos pequeños, sin embargo la etapa entre el sueño y la vigilia, a mí parecer, es una de las formas de experimentar la mente quieta, la observación, la no – intención. El silencio.

Mientras escribo estas páginas voy tratando, en lo posible, de experimentar lo que aquí expongo. Para poder experimentar la observación de la que habla Kirshnamurti he tenido que preguntarme ¿qué significa para mí el silencio?

El silencio, a mi entender, no es la ausencia de sonido. Pocas veces busco la ausencia de sonidos; en todo caso puedo afirmar que me gustan los ambientes tranquilos donde los sonidos fluyen conmigo, me tratan amablemente, me convocan a escucharlos. Esto es lo que yo asocio con el término "mente quieta". El silencio es un sitio donde trabajan las ideas y la imaginación, dónde existe la posibilidad de jugar con las propias sensaciones. Es algo parecido a flotar en una piscina, con muchas menos limitantes. Es esa sensación de que nada pesa y de que por lo tanto puede pasar cualquier cosa. La gravedad que ejerce la tierra sobre nosotros, inevitablemente nos produce una pesadez de la que quisiéramos liberarnos de vez en cuando. Cuando lo hacemos, nuestro cuerpo es otro, se transforma, la sensación es distinta y agradable. Con el silencio

pasa algo parecido. El paisaje sonoro a nuestro alrededor nos empuja, inevitablemente, a salir de él de vez en cuando, a liberarnos, a sentir esa sensación distinta y agradable al mismo tiempo. Pero no podemos cambiar el paisaje sonoro, en realidad lo que cambiamos es la forma de percibirlo.

El silencio es el espacio donde se apoyan los sonidos.

En el ensayo sobre el pintor Magritte titulado *“Esto no es una pipa”* de Michael Foucault, nos encontramos frente a frente con el análisis del cuadro *Dessin* dónde vemos una pipa dibujada y debajo una la inscripción: “ceci n`est pas une PIPE”[22]. Foucault pregunta ¿a qué se refiere el enunciado del cuadro? ¿Qué es lo que niega? ¿El dibujo?, ¿el enunciado mismo? o ¿todo lo que no pueden simbolizar ni el dibujo, ni el enunciado de lo que es una pipa?, es decir, todo eso que no podemos ver en el dibujo o todo lo que no puede decir el lenguaje sobre esa pipa que Magritte quiere representar.

“En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio en blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación.” [Foucault M. , 1973]

Así como ese espacio en blanco del libro; el silencio se extiende acompañado de cualquier sonido, ruido o circunstancia. Estamos ante un silencio donde trabajan las ideas y la imaginación. Donde existe la posibilidad de jugar con las sensaciones. Este silencio es el silencio de John Cage o el de Krishnamurti o el del lenguaje mismo. Es un silencio propio, pero que a su vez puede ser compartido.

¿Podemos entonces decir que el silencio es un estado de la mente? ¿Y si l silencio es el acto de pensar libremente?

Me refiero a *“pensar libremente”* como “el “*movimiento del pensar”* del que habla Krishnamurti; el acto más puro que tiene y disfruta el ser humano, el acto de dejarse llevar por las ideas, por los pensamientos, de imaginar, de pensar en cualquier cosa, de liberarse.

Es aquí cuando despojamos al silencio de su antagonista el sonido; porque comprendemos que lo contiene. Es cuando el silencio se vuelve principio y es, finalmente, posible de ser vivenciado[23] en grupo. El silencio se transforma en una sensación que es experimentada por la mente de quienes lo escuchan, algo muy parecido a lo que afirmaban los filósofos frente a la existencia o no del sonido. Sin embargo, aquí está la

---

[22] Trad. *“Esto no es una PIPA”*

[23] N.A: Escribo *vivenciado* y no *compartido* en grupo, porque sostengo que el silencio sigue siendo una experiencia individual.

diferencia, desde mi punto de vista, lo que los filósofos hicieron al querer contestar el tan famoso problema, fue mirar el sonido sin ver al silencio antes. (Ver capítulo III)

Pero podríamos decir que lo que existe es el silencio y lo que no existe es su antagonista, el sonido, ya que el sonido es parte del silencio. Siempre que hay silencio hay sonido.

Perceptio.

Cuando hablamos de percepción todo se confunde. Pensamos que conocemos nuestros 5 sentidos y que con eso basta, sin embargo la percepción de lo que damos en llamar *realidad* es mucho más compleja y va más allá de nuestros órganos sensoriales y de la estimulación de los mismos.

La percepción del mundo que nos rodea es una experiencia sensorial de cada ser humano. Estas experiencias dependen principalmente de dos cosas; de estímulos físicos (cambios en el ambiente que percibimos a través de nuestros órganos sensoriales) y de sensaciones (estimulación de nuestros órganos sensoriales dentro de un rango específico de cambios ambientales)[24]. A su vez los estímulos físicos y las sensaciones, son seleccionados y organizados; esta selección y organización está orientada a satisfacer tanto las necesidades individuales como colectivas de los seres humanos buscando estímulos útiles y excluyendo estímulos indeseables en función de la supervivencia y la convivencia social. Por lo que las experiencias sensoriales se interpretan y adquieren significado dentro de pautas culturales, ideológicas, sociales e históricas aprendidas desde la infancia que modelan las formas en que los grupos sociales se apropian de su entorno.

"En la mayoría de las reflexiones filosóficas sobre percepción lo que se busca es conocer si lo percibido es real o es una ilusión, de modo que la percepción es concebida como una formulación de juicios sobre la realidad" [Melgarejo, 1994]

Entendemos que la percepción de la *realidad* se encuentra sujeta a los referentes elaborados por la sociedad en la que se desenvuelve el individuo, y que por consiguiente se encuentra sujeta al reconocimiento de experiencias ya experimentadas, es decir, sujeta a la evocación de experiencias y conocimientos previamente adquiridos por el individuo durante toda su vida.

---

[24] La autora Luz María Vargas Melgarejo define a la sensación: como la estimulación de órganos sensoriales por un rango específico de cambios energéticos ambientales, ya que los órganos sensoriales tienen límites de sensibilidad más allá de los cuales las modificaciones ambientales no provocan sensaciones. El ser humano posee la facultad de captar una infinidad de elementos estimulantes de cierta calidad, intensidad y cantidad de acuerdo con sus capacidades corporales, con ligeras variaciones individuales que dependen de diferencias en los umbrales sensoriales. (Melgarejo, 1994)

Sin embargo el filósofo Maurice Merleau Ponty[25] plantea un punto de vista distinto donde la percepción no es un conjunto de experiencias nuevas que se suman a experiencias pasadas como si fueran una remembranza, sino un conjunto de experiencias nuevas que se nutren de las experiencias pasadas pero que a su vez cobran una nueva significación por darse en un tiempo y espacio determinados.
La percepción depende de lo aprendido, de lo social, de lo cultural, pero también de las circunstancias (en tiempo y el espacio) donde se está dando dicha experiencia sensorial.

Lo que nos pasa con el oído nos pasa con los demás sentidos.

En la audición nuestro cerebro decodifica y clasifica lo que nuestro órgano receptor (el oído) oye y nos dice a qué debemos prestarle atención y a qué no. Esta decisión que toma nuestro cerebro no sólo se encuentra basada en la necesidad biológica de supervivencia, sino que también la toma (la decisión) a partir de pautas culturales e ideológicas formuladas por el grupo social al cual pertenecemos.

"Las distintas sociedades crean sus propias evidencias y clasificaciones que ponen en manifiesto la manera como la percepción se organiza, es decir, lo que selecciona, lo que decodifica, la interpretación que le asigna, los valores que le atribuye, las categorías nominativas, etcétera, marcando los límites de las posibles variaciones de los cambios físicos del ambiente. Los miembros de la sociedad aprenden de forma implícita esos referentes y los transmiten a las siguientes generaciones, reproduciendo el orden cultural.
La percepción está matizada y restringida por las demarcaciones sociales que determinan rangos de sensaciones, sobre el margen de posibilidades físico-corporales; Así la habilidad perceptual real queda subjetivamente orientada hacia lo que socialmente está permitido *percibir."* [Melgarejo, 1994]

Comparemos lo dicho por Luz María Melgarejo con lo que nos dice Jacques Attali en su ensayo sobre el ruido:

"Hoy la máquina repetitiva ha producido el silencio, el control político centralizado de la palabra y, más generalmente, el ruido…La audición se convierte en un medio esencial de vigilancia y de control social.

---

[25] Maurice Merleau Ponty: filósofo fenomenólogo francés, fuertemente influido por Edmund Husserl.Es frecuentemente clasificado como existencialista, debido a su cercanía con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, así como por su concepción heideggeriana del ser, aunque posteriormente debido a su litigio con Sartre, Merleau-Ponty negaba pertenencia o acuerdo con dicha filosofía.

Hoy todo ruido evoca una idea de subversión. Es reprimido, vigilado. Así prohibir el ruido en los inmuebles después de cierta hora conduce a vigilar a los jóvenes, a denunciar la naturaleza política de su alboroto…La historia del control del ruido y de su canalización dice además mucho sobre el orden político que va estableciéndose en la actualidad.
La represión de los ruidos y alborotos no fue objeto, antes de la revolución industrial, de ninguna legislación general. El derecho al ruido era un derecho natural, una afirmación de la autonomía de cada quien. Con el poder central aparece la primera serie de prescripciones para proteger la tranquilidad pública*"* [Attali, Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música, 1995]

En el ensayo titulado "Control social a través del sonido" de Chiu Logina, el autor nos plantea la comparación de lo sonoro con el lenguaje hablado:

"Todo fenómeno sonoro se produce y re-produce en el marco de una cultura, de un contexto. Se imbrica estrechamente con otros elementos de ese entorno así que abordar su estudio, implica una actitud holística con los elementos de esa cultura. Esto es evidente, obligatorio y deontológico; ya nadie lo duda.
Claves serán los significados, los símbolos, las funciones, las respuestas estéticas, las relaciones de lo sonoro con otras manifestaciones sensoriales, la fisicidad del audio, el componente de socialización de estas manifestaciones, los avances tecnológicos, la influencia de estos avances técnicos en el audio-paradigma, la condición dinámica de la cultura (y la condición temporal de lo sonoro), los procesos en continuo movimiento-mutación, los condicionantes sociales que sellan la boca de muchos protagonistas [los/as excluidos] y la asimilación de que el 'otro' objeto de estudio [en este caso: lo sonoro], no es exótico ni extraño; es parte de nuestra naturaleza, está en nosotros y, como justificaré a continuación, NÓS ES EXTRAÑO" [Logina, Tecnologías del control social: El sonido, 2005]

Así mismo Chiu Logina nos formula dos posiciones distintas frente a la percepción de lo sonoro y su comparación con el lenguaje. Por un lado nos plantea la posición de Sapir -Worf:

"La razón por la que he hablado de la cercanía del oído con otros sentidos humanos, [mejor dicho: de la distancia], responde a la eterna discusión que en antropología se ha mantenido en torno a la hipótesis Sapir-Whorf. [Sintéticamente esta hipótesis considera al lenguaje como clasificador y organizador de la experiencia sensible... Dicho de otro modo, las formas estructurales del lenguaje ponen de manifiesto que "el mundo real es en gran medida inconscientemente construido por los hábitos lingüísticos del grupo"*, y para entendernos todavía mejor,* 'lenguas diferentes producirían –visiones del mundo- asimismo diferentes'*"* [Logina, Tecnologías del control social: El sonido, 2005]

Y por otro lado nos plantea la visión de Joël Candau:

"Jöel Candau ha trabajado sobre la percepción partiendo del presupuesto de que las actividades cognitivas [visuales, olfativas, gustativas, etc.] "constituyen la materia prima de los procesos simbólicos, tanto en la dimensión interpretativa de las asociaciones y evocaciones, como en la

exploración y manipulación de los símbolos para crear, improvisar e innovar". Aunque Candau hace una separación clara entre 'sentidos multisensoriales' [el se refiere al olfato y yo meto al oído en el mismo saco] y otros sentidos menos complejos [como la percepción de los colores], considera que los primeros, de su interés, y debido a sus 'atributos multisensoriales y sinestésicos, el espacio semántico de los olores ofrece entonces en el campo de la evocación una precisión que no posee' …'la existencia de un auténtico lenguaje multisensorial falta, condición por tanto necesaria […] para validar la hipótesis de Sapir-Whorf'" [Logina, Tecnologías del control social: El sonido, 2005]

Si el sonido es una experiencia sensorial, el silencio también lo es. Es más, podemos afirmar que, como el sonido es una experiencia sensorial, el silencio también lo es.

El silencio como fórmula Sloterdjik (Ver capítulo III)[26], es una experiencia individual que parte de una necesidad intrínseca del ser humano por *alejarse* de vez en cuando del entorno en el que está inserto, de *percibir de otra forma* el paisaje sonoro que existe a su alrededor.
Sin embargo y tomando en consideración lo anterior, nuestra percepción del silencio, por ser una experiencia sensorial, se encuentra circunscrita a estructuras significantes organizadas en sistemas basados, tanto en la experiencia del individuo, como en la estructura de valores vigentes en el grupo al que pertenece. Es decir, la percepción del silencio no sólo depende del individuo que la experimenta, sino que también depende del entorno en el cual se desenvuelve dicho individuo. Por lo tanto la significación del silencio depende de la cosmovisión[27] del grupo social al que pertenece el individuo, de las propias experiencias sensoriales pasadas y de las circunstancias en las que es percibido.

Si existe un control social del sonido…

"Un ejemplo liviano: ¿a qué suena la palabra de Dios?, ¿cuál es el sonido del Diablo? Respecto al primero, según los evangelios y el discurso de la Iglesia, de Dios todos podemos escuchar su palabra, no podemos verlo, sin embargo él sí nos puede ver a todos. Hete aquí una pista importante acerca de la hegemonía de lo visual sobre lo sonoro y de un mecanismo de control social por la palabra. La voz de Dios es grave, ronca, segura, profunda, pausada (es un hombre, por cierto), llena de reverberaciones. Suena como si se emitiese desde un túnel, desde un lugar de poder, grandioso y robusto, ¿verdad? ¿Y cómo suena el Diablo?, os invito a ver la primera versión de El Exorcista o Suspiria, de Dario Argento, ahí tenéis la tímbrica de la voz del Diablo." [Logina, Tecnologías del control social: El sonido, 2005]

…debe de existir un control social del silencio.

---

[26] Ver capítulo VI. Silencios individualmente colectivos.
[27] Cosmovisión: del término alemán weltanschauung. Manera de ver e interpretar el mundo.

Nos dicen cómo es el silencio, cómo debemos de percibirlo según las reglas generadas por la propia sociedad en la que vivimos. Es por esto que aceptamos que estar callados es estar en silencio, que el sonido es vibración de un cuerpo elástico y el silencio es la no- vibración, que es una predisposición, que es el abandono de oír; aceptamos que no lo podemos experimentar (es decir no podemos experimentar la no-vibración, el silencio absoluto), aceptamos que para poder escucharlo debemos alterar nuestra percepción de los sonidos (es decir detenernos a observar, la mente quieta), aceptamos que es un movimiento del pensar individual y a su vez que forma parte de un paisaje colectivo; aunque muchas de estas acepciones se contradicen, todo eso le otorga significado al silencio.

Sin embargo no pretendo en este escrito analizar los significados del silencio, sino, alterarlos, mezclarlos e intentarlos en la medida de lo posible. Es por esto que retomo dos de las múltiples acepciones sobre el significado del silencio. La primera, que para experimentar el silencio debemos alterar nuestra percepción del sonido (del entorno) y por lo tanto debemos alterar nuestra lectura de la realidad y de lo preconcebido. La segunda aceptación que retomo es la de que el silencio es un movimiento del pensar.

Otro aspecto de la percepción que debemos tener en cuenta, es que somos capaces de tener múltiples sensaciones al mismo tiempo y sólo ser consientes de una pequeña porción de estas sensaciones; sin embargo, está comprobado, que existen sensaciones que llegan a la mente y son procesadas inconscientemente. Por esto, preciso entender tanto el silencio como el sonido a partir de un lenguaje multisenorial.

Bibliografía

Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie.* París: Presses Universitaires de France.

Foucault, M. (1973). *Esto no es una pipa- Ensayo sobre Magritte.* Barcelona: Anagrama.

Melgarejo, L. M. (1994). Sobre el concepto de percepción. *Alteridades*.

Attali, J. (1995). *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música.* Madrid: Siglo XXI.

Logina, C. El sentido olvidado.

Logina, C. (s.f.). El sonido no tiene pilila. *www.logina.com* .

Logina, C. (s.f.). La problemática del sonido. *http://www.artesonoro.org* .

Logina, C. (2005). *Tecnologías del control social: El sonido.* Recuperado el Agosto de 2010, de http://www.artesonoro.org/antropologiadelsonido: http://www.artesonoro.org/antropologiadelsonido

Capítulo V
Radio

La radio es uno de los mejores ejemplos para entender el laberinto de la percepción. Para entender cómo a través de las experiencias sensoriales inmediatas y, a su vez, de las experiencias sensoriales pasadas, a través del entorno social al cual pertenecemos, a través del instante en el que experimentamos ciertas sensaciones; realizamos nuestra interpretación del mundo, que muchas veces no es *lo real*.

La radio nos ubica en el centro de las reflexiones filosóficas sobre si lo que verdaderamente percibimos es real o una ilusión, la radio juega con nuestra formulación de juicios sobre eso que damos en llamar *realidad*. A mi entender, es más que un medio de comunicación de mensajes; es la posibilidad de *percibir* otras realidades posibles a través de las experiencias sensoriales de cada individuo y, por lo tanto, la posibilidad de interpretar realidades ajenas a las aceptadas por el grupo social al cual pertenecemos; dicho de otro modo, la radio tiene la capacidad de deshacernos, momentáneamente, de las interpretaciones colectivas de la *realidad*.

En una entrevista realizada por Joe Milutis en el año 1995 a los radio artistas Dwight Frizzel y Jay Mandeville sobre el nuevo contexto del arte en radio, los productores responden:

"Frizzel: No estamos necesariamente intentando cambiar la radio desde fuera, ni siquiera necesariamente tratando de cambiarla desde dentro.

Mandeville: Estamos usando la radio para hablar de todo aquello que está fuera de la radio.

Frizzel: Cierto. Acerca del espacio del medio, acerca del teatro virtual de nuestras mentes.

Mandeville: Vértigo...

Frizzel: La posibilidad de múltiples puntos de vista que pueden ser imaginados...

Mandeville: Viajes a través de intensidades...

Milutis: ¿Por qué piensan que la radio como tecnología (inserta en su historia mezclada como está con la cultura del arte y la televisión) tiene estas posibilidades ideales, estas posibilidades utópicas, o aún una posibilidad de ser crítica, si sólo se pueden hacer cosas que sean "fieles" al medio radiofónico? Y al decir "fieles al medio radiofónico" quiero implicar, como ustedes lo hicieron antes, el juego con la multi-significación, la locura de la radio sin domesticar.

Mandeville: Lo que queremos hacer se parece a una síntesis, una síntesis que nos lleve más allá de las separaciones negativas en la realidad que compartimos, producidas por la sociedad, y que se vuelva más inclusiva y elimine distancias usando esos términos y que nos permita dejarnos llevar entre términos sin tener que constantemente afirmar lo fundamentales que son, y poniendo eso en concreto, y permitiendo que los oyentes se dejen llevar y llevándolos a través de esa corriente para alcanzar una singularidad que nos lleve más allá del código, de los códigos previos.

Frizzel: Ser fiel a la radio es tener respeto por el escucha y eso es una experiencia casi singular, en vez de este modelo de "comunicación de masas". Un escucha o una escucha deberían tener la movilidad suficiente para llegar a sus propias conclusiones.

Mandeville: De estar a solas con la radio en cualquier espacio." (Milutis. J, 1995)

Aunque cada vez son menos los que sugieren la idea de que el avance tecnológico ha provocado un aislamiento social, las sombras de esta comparación han dejado huella. La sola palabra *aislamiento* se encuentra encadenada al análisis desde la influencia que tienen las nuevas tecnologías en los grupos sociales. Esta forma de analizar el *futuro y el presente* no es nueva, la ciencia ficción ha abordado desde distintas perspectivas la relación entre los seres humanos y los avances tecnológicos. Casi siempre bajo una mirada dónde el ser humano caería preso de este avance tecnológico.

El silencio ha sido asociado al aislamiento. Estar aislado y en silencio puede por un lado significar ser antisocial o bien aislarse para estar en concordancia con el mundo, esta última asociación casi siempre se encuentra ligada a la religión. Sin embargo cuando el silencio está asociado a la tecnología, mejor dicho, cuando el aislamiento se encuentra asociado a la tecnología, la lectura de este *silencio-aislamiento* suele ser negativa.
La utilización de audífonos para escuchar sonidos, es sin duda alguna, una de las actividades más cuestionadas. ¿Por qué?

“Conectados al vacío: Las Nuevas tecnologías sin duda nos ofrecen muchas posibilidades, pero no pueden reemplazar el contacto y la experiencia” (Cordero, 2009)

Estas son las primeras líneas de un artículo, curiosamente publicado en internet en el año 2009 bajo el título *“Nuevas tecnologías, adicción, soledad e incomunicación”*.

“Me impresiona ver a personas —supuestamente inteligentes— que se aíslan de los demás escuchando de modo habitual su música favorita en el Ipod.” (Nubiola,J)

“La generación MP3, camino del aislamiento” (Manetto, 2007) es el título de una artículo cuya bajada reza: *“Los expertos alertan de los riesgos psicológicos que acarrea el abuso de estos aparatos, símbolo de millones de adolescentes”* (Manetto, 2007)

“El sondeo, llevado a cabo con 2.256 personas de todas las edades, concluye que la tecnología se ha convertido en un medio inigualable de conectar a la gente, pero también ha logrado aislar a los individuos como nunca antes.

Los resultados mostraron que casi 60% de los entrevistados de entre 18 y 34 años dijeron sentirse solos a menudo o en ocasiones, comparado con 35% de los encuestados de más de 55 años.” (Mundo, 2010), este es el primer párrafo de un artículo publicado en el portal de BBC Mundo titulado *“¿Es mejor sólo que mal conectado?”*, en el que se realiza las siguientes preguntas a los lectores:

“¿Cree que mucha gente se conecta porque está sola o está sola porque se conecta?

¿La tecnología es un arma de doble filo con respecto a las comunicaciones interpersonales?

¿Estima que sus amigos en las redes sociales son amigos reales o estos últimos sólo pueden encontrarse fuera del mundo virtual?

¿Considera que la comunicación virtual puede reemplazar a la real o ambas se complementan?” (Mundo, 2010)

Las respuestas, contrariamente a lo que sucede con las preguntas, son sumamente variadas e interesantes.

Aunque la mirada hacia la tecnología está cambiando radicalmente, me parece importante resaltar que aún hoy, a través de internet, se encuentran este tipo de análisis. Análisis que suele estar muy extendido en gran parte de Latinoamérica y en otros países llamados del *tercer*

mundo. Análisis sin fundamentos concretos, asociados principalmente a las formas convencionales de experimentar el mundo, arraigados a las estructuras del poder propios del grupo social al cual se pertenece.

Pero los cuestionamientos a las nuevas tecnologías siempre han estado y estarán presentes, los avances tecnológicos significan una revolución, un cambio muchas veces radical, de las formas de percibir el mundo que nos rodea.

"La rueda es una prolongación del pie, el libro una prolongación del ojo, la ropa una prolongación de la piel, el circuito eléctrico una prolongación del sistema nervioso central…Los medios al modificar el ambiente, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar- nuestra manera de percibir el mundo. Cuando esas proporciones cambian, los hombres [y mujeres][28] cambian." (Luhan, 1967)

Walter Benjamin[29] comienza su escrito *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* citando a Paul Valéry:

"En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte." (Benjamin, 1989)

Echemos un vistazo al futuro inmediato. Un informe del año 2006 de la National Security Research Division, perteneciente a la organización estadounidense RAND Corporation, destaca la inminencia de una nueva convergencia tecnológica que cambiará profundamente a la sociedad en el año 2020. Esta convergencia (que ya se encuentra en curso) provocará cambios en más de 16 campos tecnológicos; entre los que se encuentran: Las comunicaciones inalámbricas en áreas rurales, los aparatos de comunicación para el acceso a la información desde cualquier lugar, la energía solar barata, los bioensayos rápidos mediante uso de nanotecnologías, los vehículos híbridos, los ordenadores sin cables, la criptografía cuántica, los identificadores de radio frecuencia ubicuos.

La viabilidad técnica de estas tecnologías se ha medido en base a su potencial capacidad de ser comercialmente asequibles para el año 2020. La viabilidad de su aplicación se ha establecido analizando la capacidad de los respectivos países para aceptar estas tecnologías emergentes.

---

[28] N.A

[29] Walter Benjamin: filósofo y crítico literario alemán

La capacidad de los países se mide a través de factores como: la capacidad de demanda de un mercado, la capacidad de asimilar los costes, de aceptar las infraestructuras, y de aplicar políticas y regulaciones adecuadas a los cambios tecnológicos.

Los primeros en adquirir estas nuevas tecnologías serán: Norteamérica, Europa Occidental, Australia, y los países de economías desarrolladas del Asia oriental. En concreto los países más favorecido serán: Estados Unidos, Canadá, Alemania, Corea del Sur, Australia e Israel y en una segunda instancia: Polonia, Rusia, China e India. Turquía, Indonesia, Sudáfrica, Chile, Brasil, Colombia y México se encontrarán en un tercer escalón. (Martínez, 2006)

El creador del sistema de cobro y pago vía internet Paypal y mayor accionista de la red social Facebook, Peter Thiel, en una entrevista publicada en la revista Wired, en el año 2010, señala que el impacto cultural en internet crecerá cuantitativamente, pero el ciclo de innovación ligado a él ya se encuentra cerrado. El nuevo paradigma es cotidiano y se encuentra tan establecido como la imprenta. Sólo queda la evolución de dicho paradigma, o bien, la regresión propia de todo cambio tecnológico. (Ugarte, 2010)

Del 2006 al 2011 nos encontramos, tanto para bien como para mal, encaminados en la ruta de estos avances tecnológicos que transforman las sociedades.

Las relaciones entre la tecnología y el individuo cada vez se encuentran más extendidas. Estamos en el nuevo futurismo[30] del futuro. Como pasa siempre la tecnología nos alcanza a todos y por lo tanto nos transforma a todos, Paul Valéry lo sabía cuando decía:

“Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan” (Valéry, 1934)

---

[30] Movimiento futurista/ futurismo: El futurismo fue el movimiento inicial de las corrientes de vanguardia artística, fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti, quien redactó el *Manifeste du Futurisme*, publicado el 24 de febrero de 1909, en el diario *Le Figaro* de París. Este movimiento buscaba romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte. Consideraba como elementos principales a la poesía, el valor, la audacia y la revolución, ya que se pregonaba el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso y la bofetada irreverente. Tenía como postulados: la exaltación de lo sensual, lo nacional y guerrero, la adoración de la máquina, el retrato de la realidad en movimiento, lo objetivo de lo literario y la disposición especial de lo escrito, con el fin de darle una expresión plástica. Rechazaba la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. El futurismo se caracterizó por el intento de captar la sensación de movimiento.

Las formas de percepción de nuestro entorno han cambiado, cambian constantemente, porque cambia nuestro entorno constantemente; y esto ocurre no sólo porque cambia la tecnología, sino también, por que cambian otros factores, como es el clima, las formas de producción, las dinámicas de comunicación, etc.

Al momento de escribir estas palabras, estoy segura de que ya han quedado obsoletas; sin embargo es necesario plantear el panorama dentro de la convergencia tecnológica que tendrá en vilo a la radio.

Las nuevas posibilidades que nos brinda la tecnología están al alcance de la mano; conectarse al vacío es una de las posibilidades. El vacío no es un lugar inhabitado, es un universo repleto de resonancias.

"Cuando entro en mi audífono,
cuando las manos lo calzan en la cabeza con cuidado
porque tengo una cabeza delicada
y además y sobre todo los audífonos son delicados,
es curioso que la impresión sea la contraria,
soy yo el que entra en mi audífono, el que asoma la
cabeza a una noche diferente, a una oscuridad otra." (Cortázar. J, 1967)

Contrario a lo que se suele pensar, la radio es el medio que mejor se adapta a las nuevas tecnologías, porque en realidad, la radio no las necesita, no de pende de ellas. Porque para hacer radio no hace falta ni la electricidad[31]. Es por esto que la radio frente a las nuevas tecnologías no se encuentra en desventaja, no necesita de las más altas e innovadoras tecnologías, basta con que cada uno se adapte, busque las formas.
La radio es una tecnología metamorfosea. Desde la radio se adapta, se construye, se imagina.

Nació junto a un signo S… que unía tanto sonido como significado, evolucionó en un medio de comunicación que transformaría a las sociedades culturalmente.

"Quiero empezar con la idea de la radio como una aventura, y parte de la idea de una aventura es que no siempre se sabe con precisión dónde uno se encuentra. Para mis oídos, un buen programa de radio invita al oyente a navegar. A veces por aguas turbulentas, por la niebla. El

---

[31] Radio a galena: es un receptor de radio que emplea un cristal semiconductor de sulfuro de plomo, también llamado *galena* para captar las señales de radio en AM en la banda de Onda Media (530 a 1700kHz) u Onda Corta (diferentes bandas entre 2 y 26 MHz).

primer trasatlántico de la radiodifusión fue nada más y nada menos que una única letra S en código Morse, punto-punto-punto, fue un temblor de dedos, un dedo nervioso, y la radio es un medio nervioso, nunca se sabe realmente quién está hablando del otro lado, o por qué lo está haciendo o dónde, es un medio de permanente suspensión de incredulidad.
Los buenos programas en mi opinión, son una invitación en un campo de asociaciones, donde la conclusión puede ser del todo clara o no. La aventura del pensamiento, no la entrega de conclusiones predeterminadas." (Whitehead. G)

Una mirada desde la radio a las nuevas y viejas tecnologías, es una mirada plural dónde cualquier elemento, desde un carrete de cinta análoga hasta un par de audífonos deben ser considerados fuentes a tener en cuenta para la experimentación.

La radio se adapta al oyente, pero también hay que entender que los oyentes son capaces de adaptarse al medio, existe esa predisposición por parte de quien realmente *escucha* radio y esa apropiación sin duda, tiene que ser tomada en cuenta a la hora del quehacer radiofónico.

Insisto en que no hay que temerle al medio, a cambiar sus horarios, sus supuestos, hay que *"perder el tiempo"* de la mejor de las formas, dejándose llevar por ese silencio que contiene los sonidos.[32]

Silencio.

Es preciso decirle a quien lee estas palabras que mientras escribo no dejo de preguntarme el porqué elegí hablar desde el silencio y no desde el sonido.

La idea de sentarme a escribir comenzó a germinar hace casi 3 años; a partir de una investigación sobre la experimentación sonora desde la mirada de las mujeres, idea de la cual nació un pequeño artículo, después fue la radio comunitaria y la experimentación sonora, más tarde fueron los sonidos como documento de la memoria y finalmente, surgió la idea del silencio. Idea por lo demás reformulada por varios autores, compositores y artistas. Sin embargo, más que una idea fue una necesidad provista por una sensación que había estado experimentado durante más de 7 noches seguidas. Aquí debo hacer un alto, tomando en cuenta al lector[33] quien no conoce mis diversos mundos, es necesario explicarle que desde pequeña he tenido problemas para dormir varias horas seguidas sin despertarme; por otra parte, cuando me

---

[32] N.A: En un artículo que escribí para la revista Sonograma titulado "Hilando Sonidos- Eliane Radigue" hablo acerca de la importancia en transmitir piezas de larga duración, de no censurar por falta de tiempo, de perder el tiempo en radio. El artículo puede ser descargado en www.radioscomunitarias.org
[33] N.A: una pequeña ironía por parte de la autora frente a los textos sobre comunicación que exaltan la necesidad de tener en cuenta al receptor de los mensajes.

encuentro a oscuras suelo tener la sensación de que los sonidos que hay a mi alrededor suben su intensidad sonora[34], es una sensación a la cual estoy acostumbrada porque me ocurre desde que tengo memoria; sin embargo me di cuenta que no todas las personas percibían la oscuridad de la misma forma que yo y que no les pasaba lo mismo, es decir, percibían más sonidos si estaban en la oscuridad, pero no experimentaban una sensación de cambio de intensidad y por lo tanto había ciertos sonidos en ciertas frecuencias que yo escuchaba como muy cercanos y ellos o no los percibían o los escuchaban muy lejos.

Hace pocos años en un viaje que realicé y en dónde experimenté diversas oscuridades de la noche, pude analizar de distintas formas esta sensación de cambio de intensidad sonora que siempre experimenté; me di cuenta que esta sensación se encontraba relacionada con la sensación que tenía a su vez del silencio experimentado en la oscuridad (es necesario decir que la sensación de silencio en un ambiente iluminado es totalmente distinta).

Durante 4 años viví en un pueblo al oriente de la ciudad de México llamado Amecameca de Juárez. Un pueblo pequeño, principalmente campesino. Las noches allí son extrañas, uno mira hacia un costado y se encuentra con dos inmensas figuras oscuras, una de ellas es el volcán Popocatépetl, la otra el Iztaccíhuatl, las calles son largas por lo tanto las luces son pocas, la oscuridad extensa. En días lluviosos la luz eléctrica se va como por arte de magia dejando un teatro de sombras y pequeños faroles.

"Hacia el sudeste flotaba la luna, preparándose a seguir al sol tras el horizonte. A La izquierda, entres los árboles que se alzaban allende el agua, surgían bajas colinas como las que había al terminar la calle Nicaragua: purpúreas y melancólicas. Al pie de estos cerros, tan cercanos que Yvonne podía escuchar débiles crujidos, en los campos inclinados movíase el ganado entre maizales de dorado tinte y misteriosas tiendas rayadas.
Ante ellos, el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl continuaban dominando el nordeste, aunque de ambos picos quizás fuese ahora el más hermoso La Mujer Dormida, con su cima dentada cubierta de nieve sanguinolenta que se desvanecía ante sus miradas al fustigarla las sombras más oscuras de color de roca, mientras que su cumbre parecía flotar en el aire entre grumosos nubarrones que ascendían sin cesar" (Lowry, 1964)

De la descripción de Malcom Lowry sólo quitaría la referencia al agua, factor que ha cambiado radicalmente con los años y el intento de los gobiernos por hacer del pueblo una ciudad. Se conserva el campo, el ganado que sale a pastar por las calles asfaltadas, las tiendas a rayas, la nieve[35] en los buenos tiempos.

---

[34] N.A: utilizo el término proveniente de la física *intensidad sonora*, ya que el término volumen siempre se presta a malos entendidos. La intensidad sonora está estrechamente ligada a la amplitud de onda de un sonido, la cual se mide en dB (decibel), al cual comúnmente se lo relaciona con el volumen. La intensidad hace referencia de forma directa a la sensación de energía del sonido. El decibel es la unidad que mide esta intensidad en un intento por relacionar la percepción psicológica con el fenómeno físico de los cambios de la presión que producen las vibraciones sonoras del aire al entrar en el interior nuestro oído.
[35] Ver la nieve del volcán o de la mujer dormida en las noches despejadas es algo sumamente particular.

Todo esto hace la noche de Amecameca y hace un tiempo fueron 7 noches oscuras y de un particular silencio que me dejó en vela. Una sensación inexplicable, inconmensurable como diría Hipaso de Metaponto, un silencio donde habitaron todos los sonidos.

Cuando comencé a escribir ya llevaba leídos varios libros, artículos, páginas web, había tenido largas conversaciones con Daniel Iván[36] sobre los sentidos, las sensaciones, los estados de la mente, la radio, etc. Me llamó la atención el amplio análisis del silencio desde eso que *no es* frente al sonido.

-Abstención de hablar.
-Ausencia de ruido.
-Omitir.
-*El silencio no existe, puesto que el zumbido lo recubre.* (Chion, 1999)
-*El silencio no es ausencia de sonido, sino sensación de ausencia de sonido.* (Rodríguez, 1998)

El silencio relacionado con lo que *no es*, con lo ausente. Pero si el silencio es una sensación (aunque la sensación sea la sensación de una ausencia), como dice la última frase, el silencio *es*. Entonces la lectura del silencio cambia, el silencio *ES* con mayúsculas más allá del sonido, y no *ES* cualquier cosa, *ES* una sensación que experimentamos, una sensación tanto física como psicológica y por ende debe ser analizado como algo que *ES* por sí sólo, independiente del sonido, o en dónde el sonido no obtenga el lugar del protagonista.

"…ruido negativo, la idea de que el silencio de las montañas y de otros vastos relieves naturales traduciría para nosotros, con motivo de nuestras conexiones perceptivas y de nuestros reflejos de asociación multisensorial, por un antisonido de intensidad variable, un sonido soñado tanto más fuerte cuanto que la masa muda es gigantesca. Esta percepción mental se puede explicar muy bien mediante nuestro funcionamiento físico y neuronal, pero también es bello reconocer su valor mítico.
Cuando el filósofo griego Andrágoras- según Plutarco- presta a los rayos del sol un ligero silbido que hace que las voces se oigan peor de día *que de noche, supone un vínculo sinestésico que hace de la luz un ruido, igual que a veces hacemos del sonido una luz, y afirma una especie de unidad vibratoria del mundo.*
El mito del sonido como continuum que nos ata, a través de lo sensible perceptible, al mundo de la imperceptible, permanece hoy en día plenamente vivo, y lo perpetúa el hecho de que conservamos, contra toda lógica, el término sonido para designar fenómenos vibratorios que se sitúan fuera de la percepción auditiva: infrasonidos, ultrasonidos e incluso hipersonidos…" (Chion, 1999)

[36] Daniel Iván García Manriquez: Artista Multimedia. www.danielivan.com

El ser humano debe ser uno de los pocos seres vivos que frente a la inmensidad del universo se ha puesto restricciones más allá de las que el propio universo le impone.

Nos acostumbramos a pensar desde los que nos dicen nuestros cinco sentidos, los cuales por una parte, no hemos desarrollado del todo, y por otra parte nunca tomamos en cuenta que sólo son cinco. ¡Únicamente Cinco sentidos! Son los que hemos podido diferenciar y estudiar, cinco de todo nuestro complicado organismo. Es muy poco ¿no?

Entonces partamos de la siguiente premisa, si sólo contamos con la percepción de cinco sentidos, deberíamos pensar constantemente en que el mundo que percibimos es más complejo que lo que nosotros somos capaces de percibir y si sabemos esto, es probable, que nuestra percepción del mundo vaya más allá de nuestro cinco sentidos. Con esto no me refiero al sexto sentido, sino a la unión de todo lo que hace a la percepción. Ser consientes de esto como un TODO, como una intrincada red de enlaces sensoriales, percepciones, recuerdos, aprendizajes, relaciones, entornos, conocimientos, equivocaciones de esos conocimientos, etc.

Bibliografía

Milutis, Joe. (1995-1998) *Perceptual Gymnastics and the New Context of Radio Art An Interview with Radio Artists Rev. Dwight Frizzel and Jay Mandeville*. Soundsite.

Cordero, A. P. (24 de Julio de 2009). *focuson.com.ar.* Recuperado el 27 de Agosto de 2010, de focuson.com.ar: http://www.focuson.com.ar/mujeres-en-accion

Nubiola, J. (s.f.). *http://www.fluvium.org/index.html.* Obtenido de http://www.fluvium.org/index.html: http://www.fluvium.org/index.html

Manetto, F. (31 de Diciembre de 2007). *http://www.elpais.com/.* Recuperado el 27 de Agosto de 2010, de http://www.elpais.com/: www.elpais.com

Mundo, B. (25 de Mayo de 2010). *http://www.bbc.co.uk/mundo/.* Recuperado el 27 de Agosto de 2010, de http://www.bbc.co.uk/mundo/: http://www.bbc.co.uk/mundo/

Luhan, M. M. (1967). *El medio es el mensaje.* Nueva York: Bantam Books.

Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Buenos Aires: Taurus.

Martínez, E. (10 de Octubre de 2006). *http://www.tendencias21.net/*. Recuperado el 27 de Agosto de 2010, de http://www.tendencias21.net/: http://www.tendencias21.net/

Ugarte, D. d. (18 de Febrero de 2010). *http://elarte.coop/*. Recuperado el 27 de Agosto de 2010, de http://elarte.coop/: http://elarte.coop/

Valéry, P. (1934). *Pièces sur l'art.* París.

Cortázar, J. (1967). *La vuelta al dia en ochenta mundos.* México: Siglo veintiuno editores.

Whitehead, G http://www.gregorywhitehead.com/GregoryWhitehead/frontispiece.html

Lowry Malcom (1964). *Bajo el Volcán*. Planeta

Chion, M. (1999). *El sonido.* Buenos Aires: Paidós.